

**Peter Stoll**

**Der Südtiroler Barockmaler Stephan Kessler in Schwaben  
Zwei biblische Gastmähler und eine Arche Noah**

Das Caritas-Seniorenzentrum Notburga im bayerisch-schwäbischen Westheim (Stadt Neu-säß, Kreis Augsburg) ist untergebracht im 1602 errichteten sog. ‚Neuen Schloss‘ der damaligen Grundherren, der Augsburger Patrizierfamilie Langenmantel.<sup>1</sup> Auch wenn sich der herrschaftliche Glanz vergangener Tage weitgehend zugunsten der Zweckmäßigkeit moderner Sozialarbeit verflüchtigt hat, so gibt es hier doch ein bemerkenswertes Dokument der Barockmalerei zu besichtigen: ein heute im Obergeschoß des Treppenhauses bzw. einem angrenzenden Verbindungsgang aufgehängtes barockes Bilderpaar mit Szenen aus dem Neuen Testament, die sich im Umfeld von Gastmählern abspielen.

Dargestellt ist einmal das Gastmahl im Haus des Pharisäers Simon (Lukas 7, 36 ff.): Eine Sünderin küsst bei diesem Anlass Christi Füße, salbt sie und trocknet sie mit ihren Haaren, woraufhin Christus erklärt, dass diese Frau ihn ehrerbietiger und liebevoller behandelt habe als sein Gastgeber und dass ihr ihre Sünden vergeben seien (Abb. 2). Das andere Bild zeigt Christus im Haus der Schwestern Martha und Maria (Lukas 10, 38 ff.): Als Martha darum bittet, die den Worten Christi lauschende Maria möge bei der Zubereitung des Mahles helfen, weist Christus darauf hin, Maria habe „das Bessere gewählt“, das, was im Gegensatz zu den „viele[n] Sorgen und Mühen“ der Martha wirklich „notwendig“ sei (Abb. 5). Das Bild illustriert außerdem, über den Bibeltext hinausgehend, dass das „Bessere“ bzw. „Notwendige“ auch in der Schriftlektüre bestehen kann, indem zum einen Maria ein aufgeschlagenes Buch im Schoß hält, zum anderen Christus auf ein neben ihm auf dem Tisch demonstrativ aufrecht stehendes Buch hinweist. Da sowohl die namenlose Sünderin beim Gastmahl des Simon als auch die Schwester der Martha durch die Exegese der Kirchenväter gleichgesetzt wurden mit Maria Magdalena, aus der Christus sieben Dämonen austrieb und die danach zu seinem Gefolge gehörte, ergibt sich über die Gastmahlthematik hinaus ein noch spezifischeres inhaltliches Band, das die beiden Bilder verknüpft. Inwiefern die Person der Maria Magdalena tatsächlich für die Wahl der Bildgegenstände ausschlaggebend war, muss vorläufig freilich offen bleiben.

Das 1970 im Rahmen der *Bayerischen Kunstdenkmale* erschienene Kurzinventar des Landkreises Augsburg beschränkte sich noch darauf, die beiden Bilder vorsichtig als „wohl Mitte 17. Jh.“ und „wohl niederländisch“ einzuordnen.<sup>2</sup> Karl Kosel hingegen wagte eine konkrete Zuweisung, als er 1988 den „Versuch einer ‚Neusässer Kunstgeschichte‘“ vorlegte, und zwar eine Zuweisung an Johanna Sibylla Küsel (um 1650 – 1717). Er glaubte damit

---

<sup>1</sup> Es handelt sich um die Langenmantel ‚vom doppelten R‘ (bzw. ‚von Wertingen‘, ‚von Westheim‘), eine Tochterlinie der Langenmantel ‚vom Sparren‘ (bzw. ‚von Rohrbach‘, ‚von Radau‘).

<sup>2</sup> Wilhelm Neu: *Landkreis Augsburg*, München 1970 (Bayerische Kunstdenkmale, 30), S. 323 f.

anhand der Westheimer Bilder erstmals belegen zu können, dass die Tochter des Melchior Küsel und Nichte des Matthäus Küsel, beide namhafte Augsburger Kupferstecher, nicht nur wie ihre drei Schwestern das Familienhandwerk erlernt hatte, sondern daneben auch als Malerin tätig war.<sup>3</sup> Diese „Neuentdeckung“ der Johanna Sibylla Küsel als „Augsburger Barockmalerin“ stützte sich vor allem auf folgende Argumentation:

Die eindeutige Identifikation der Malerin Johanna Sibylla Küsel liefert in zweifacher Hinsicht das Gemälde mit dem Gastmahl im Hause des Pharisäers. In der linken unteren Bildecke ist ein liegender Hund dargestellt, auf dessen Halsband das Monogramm SK zu lesen ist. Dem entspricht am rechten Bildrand ein weiterer Hund, dessen Halsband die Jahreszahl 1669 trägt. Johanna Sibylla Küsel hat daher dieses Gemälde und wahrscheinlich auch sein Gegenstück [...] im Jahre 1669 geschaffen.<sup>4</sup>

Nun hatte Kosel mit der Beschriftung der beiden Halsbänder (Hund links außen: Abb. 1) zwar wichtige Hinweise für die präzise kunstgeschichtliche Verortung der Bilder entdeckt, aber nicht nachvollziehbar ist seine Schlussfolgerung, die Initialen SK müssten auf ‚Sibylla Küsel‘ hinweisen. Bei ihr handelte es sich zwar um eine in unmittelbarer Nachbarschaft des Standortes der Bilder tätige Künstlerin, aber auch, wie er sogar selbst betonte, um eine Künstlerin, die bislang nur als Graphikerin bekannt war. Andere Malereien von ihrer Hand, die man mit den Westheimer Bildern hätte stilistisch vergleichen können, standen also nicht zur Verfügung (und wurden auch bis heute nicht entdeckt).

Auch die weiteren Bande, die Kosel zwischen Johanna Sibylla und den Westheimer Bildern zu knüpfen versucht, können nicht überzeugen und lassen argwöhnen, dass hier ein Wunsch Vater des Gedankens war, nämlich der Wunsch, die einseitig männliche Geschichte der Augsburger Barockmalerei durch einen aparten weiblichen Akzent zu beleben. So weist Kosel darauf hin, dass Melchior Küsels 1670/71 veröffentlichte *Iconographia* nach Vorlagen von Johann Wilhelm Baur „in mehreren Stichen unmittelbar [mit dem ‚Gastmahl im Haus des Simon‘] verwandte Architekturdarstellungen zeigt“ und vermutet deshalb „ein[en] unmittelbare[n] Zusammenhang zwischen diesen Arbeiten von Vater und Tochter“.<sup>5</sup> Des Weiteren konstatiert er „motivische Entlehnungen“<sup>6</sup> in den Westheimer Bildern aus den Bibelillustrationen Matthäus Merians d. Ä.,<sup>7</sup> der Melchiors Lehrer und Schwiegervater war und damit der Großvater mütterlicherseits der Johanna Sibylla. Aber selbst wenn wirklich stichhaltige Parallelen vorliegen sollten, was hier gar nicht im Einzelnen überprüft werden soll,<sup>8</sup> so ist doch zu berücksichtigen, dass die Stiche Küsels

<sup>3</sup> Karl Kosel: „Kunst aus der Stadt in einer neuen Stadt: Versuch einer ‚Neusässer Kunstgeschichte‘“, in: Manfred Nozar (Hrsg.): *Neusäß: Die Geschichte von acht Dörfern auf dem langen Weg zu einer Stadt*, Neusäß 1988, S. 325 – 410. Kosel befasst sich mit den Bildern in dem Abschnitt „Eine Neuentdeckung: Die Augsburger Barockmalerin Johanna Sibylla Küsel“, S. 379 – 386. Die Zuschreibung Kosels auch in neuerer kunsttopographischer Literatur, vgl. Georg Dehio: *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bayern III: Schwaben*, bearbeitet von Bruno Bushart und Georg Paula, Zweite, überarbeitete Auflage, München 2008, S. 1113.

<sup>4</sup> Kosel (wie Anm. 3), S. 379.

<sup>5</sup> Kosel (wie Anm. 3), S. 379.

<sup>6</sup> Kosel (wie Anm. 3), S. 379.

<sup>7</sup> *Icones biblicae*, erstmals veröffentlicht 1625 – 1627 und später in zahlreiche Bibelausgaben übernommen.

<sup>8</sup> Die Gruppe Christus-Maria-Martha z. B. ist Kosel zufolge aus dem entsprechenden Merian-Stich „beinahe unverändert übernommen“ (wie Anm. 3, S. 385). Tatsächlich sind die drei Figuren auf dem Westheimer Bild

und Merians weit verbreitet waren, so dass man sicher nicht mit deren Produzenten verwandt sein musste, um von den Stichen Kenntnis zu haben und auf die Idee zu kommen, sie als Vorlagen für das eigene Schaffen zu nutzen.

Wenn Kosel schließlich die Westheimer Bilder in die Nähe einiger Werke Johann Heinrich Schönfelds rückt,<sup>9</sup> dies mit dem Umstand verknüpft, dass Melchior Küsel Stiche nach Schönfeld anfertigte, und dann aus der „Dichte der dargestellten Beziehungen“ ableitet, dass Johanna Sibylla „während der sechziger Jahre des 17. Jahrhunderts ihre Ausbildung als Malerin bei diesem bedeutendsten Meister der Augsburger Malerei in dieser Zeit empfangen hat“,<sup>10</sup> so schlägt auch dieser Versuch einer Einbettung der Westheimer Bilder in die Augsburger Kunst des 17. Jahrhunderts fehl. Die Nennung des Namens Schönfeld, mit dem man feingliedrige, tänzerisch bewegte oder sogar ätherische Figuren verbindet, die sich häufig in weiten Räumen verlieren, regt vielmehr dazu an, sich darüber Gedanken zu machen, ob sich die ganz anders geartete Westheimer Malerei mit ihren vergleichsweise bodenständigen Figuren und ihrer kräftigen, unkomplizierten Buntfarbigkeit überhaupt in die Augsburger Kunst dieser Zeit einordnen lässt.

Gesteht man sich dann ein, dass dies nicht ohne weiteres möglich ist, und löst sich von der Fixierung auf die Westheim benachbarte Kunstmetropole, so erinnert man sich vielleicht, dass die Signatur durch Initialen auf einem Hundehalsband mehrfach von einem Maler angewandt wurde, der zwar aus dem östlichen Schwaben stammte, aber seiner Heimat bereits in jungen Jahren den Rücken kehrte: Stephan Kessler, geboren 1622 in Donauwörth und von 1643 bis zu seinem Tod 1700 in Brixen ansässig, signierte auf diese Weise nicht nur eines seiner Hauptwerke, das monumentale ‚Gastmahl im Haus des Simon‘ im Neustifter Refektorium,<sup>11</sup> sondern z. B. auch einen ‚Triumphzug Davids‘<sup>12</sup> (ca. 1665) oder ein ‚Gleichnis vom himmlischen Hochzeitmahl‘ (1682).<sup>13</sup> Auch auf einer Werkstattarbeit wie dem ‚Nächtlichen Gespräch zwischen Christus und Nikodemus‘ (um 1680) findet sich das Halsband mit den Buchstaben SK.<sup>14</sup>

Und in der Tat lassen sich die beiden Westheimer Bilder hinsichtlich der Figurengestaltung, der Physiognomien, der Raum-Figur-Verhältnisse, der Farbigkeit und der Ausarbeitung kostbarer, gemusterter Stoffe (siehe hierzu den Detailvergleich der Westheimer Maria mit einer hl. Margarethe aus Neustift; Abb. 8-9)<sup>15</sup> mühelos in das Schaffen des Südtirolers

---

ähnlich wie auf dem Stich in dieser Reihenfolge von links nach rechts angeordnet; in ihrer Haltung und Gestik unterscheiden sich die Figuren jedoch deutlich.

<sup>9</sup> So gehört das ‚Gastmahl der Herodias‘ in St. Anna in Augsburg für Kosel zu den Bildern aus der Werkstatt Schönfelds, „die zeitlich und stilistisch in unmittelbarer Nähe zu Johanna Sibylla Küsels ‚Gastmahl im Haus des Pharisäers‘ stehen.“ (Kosel, wie Anm. 3, S. 384).

<sup>10</sup> Kosel (wie Anm. 3), S. 384

<sup>11</sup> Leo Andergassen (Hrsg.): *Stephan Kessler 1622 - 1700: Ein Tiroler Maler der Rubenszeit*, Ausstellungskatalog Brixen [u. a.] 2005, 78, Kat.-Nr. 78.

<sup>12</sup> Ausst.-Kat. Kessler (wie Anm. 11), Kat.-Nr. 10, Privatbesitz.

<sup>13</sup> Ausst.-Kat. Kessler (wie Anm. 11), Abb. S. 73, Privatbesitz.

<sup>14</sup> Ausst.-Kat. Kessler (wie Anm. 11), Abb. S. 11, Donauwörth, Städtische Galerie im Deutschordenshaus. Der Katalog benennt das Bild nicht zutreffend als ‚Christus im Haus des Simon‘.

<sup>15</sup> Die Ausarbeitung der Textilien wird bereits in der frühen Literatur zu Kessler als ein besonderes Charakteristikum hervorgehoben. Roschmann schreibt 1750 in seinen handschriftlichen Aufzeichnungen zu einer Reise nach Brixen, man behaupte von Kessler, „er seye ain guter Sammet und Seyden Weber wegen der

integrieren, bzw. vorsichtiger gesagt: in die Produktion seiner Werkstatt. Denn obwohl die Maloberfläche im Laufe der Zeit gelitten haben mag, ist doch ein deutlicher qualitativer Abstand zu den besten Leistungen Kesslers unverkennbar.

Eine Anbindung der Westheimer Bilder an Kessler wird auch dadurch erleichtert, dass sich Figurengruppen und Bildanlage beider Bilder in Beziehung setzen lassen zu anderen Werken aus dessen Werkstatt. So gehen z. B. die Gemeinsamkeiten zwischen dem Westheimer ‚Gastmahl im Haus des Simon‘ und dem bereits erwähnten Neustifter Refektoriumsbild (Abb. 3) weit über das gemeinsame Sujet hinaus. In beiden Fällen ist die Gruppe der Hauptakteure im mittleren Bereich angesiedelt und wird von figurenreichen Ensembles aus Gästen und Bediensteten flankiert (einschließlich eines Hundes jeweils im linken und rechten Randbereich); dahinter gewähren parallel zur Bildfläche angeordnete Säulen Durchblicke auf abwechslungsreich ausgestaltete Architekturen in der Ferne. Weitgehende Übereinstimmung herrscht außerdem, was Disposition, Körperhaltung und Gestik der zentralen Figurengruppe angeht: Die Christi Fuß küssende bzw. mit ihrem Haar trocknende Magdalena, der sich erhebende und auf sie deutende Mann links neben ihr, der auf die Sünderin weisende und sich nach rechts an den Gastgeber wendende Christus sowie der Gastgeber selbst, sie alle kehren 1669 im Westheimer Bild im Wesentlichen so wieder, wie sie bereits 1660 im Neustifter Refektoriumsbild in Erscheinung getreten waren.

Sowohl was die gesamte Bildanlage als auch was die Formulierung dieser zentralen Gruppe und die Gegenwart zweier Hunde angeht, steht hinter Neustift und Westheim freilich ein weiteres gemeinsames Vorbild: Beide Bilder greifen in diesen Punkten auf das Werk eines Malers zurück, der, ähnlich wie Kessler, immer wieder prachtvolle Gastmähler inszenierte, nämlich auf Paolo Veroneses ‚Gastmahl im Haus des Simon‘ (ca. 1570/73), das dieser ursprünglich für das Refektorium der Serviten in Venedig gemalt hatte und das heute den Salon d’Hercule im Schloss von Versailles schmückt (Abb. 4).<sup>16</sup> Dabei lässt sich im Moment nicht entscheiden, ob Kessler dieses Werk aus eigener Anschauung kannte oder ob es ihm über eine Replik vermittelt wurde. Weniger spricht für die Annahme, dass ein Kupferstich als Vorlage diente, da sich die Versionen der Kessler-Werkstatt seitenrichtig zum Vorbild verhalten und gegenwärtig offenbar auch kein konkreter Kupferstich genannt werden könnte, auf den sich Kessler hätte stützen können.<sup>17</sup>

In mehreren Punkten folgt das Westheimer Bild Veronese enger als das Neustifter ‚Gastmahl‘, d. h., das Westheimer Bild ist nicht direkt, oder zumindest nicht allein, von der Neustifter Version abgeleitet (die in der Werkstatt über Entwurfsmaterial noch Jahre nach

---

herrlich inventirten Klaydern“ (zitiert nach Anton Huber, Josef Ringler: „Die Brixner Malerfamilie Kessler“, in: *Der Schlern* 1963, S. 143 – 154, hier: S. 143).

<sup>16</sup> Terisio Pignatti, Filippo Pedrocco: *Veronese*, Milano 1995, Bd.1, Kat.-Nr. 192, S. 287. Der Hinweis auf Veroneses Bild für die Serviten bereits im Ausst.-Kat. Kessler (wie Anm. 11), S. 230. Als heutiger Standort dieses Bildes wird dort allerdings irrtümlich die Galleria Sabauda in Turin angegeben. Deren Version des ‚Gastmahls im Haus des Simons‘ stammt aus dem Refektorium der Benediktiner von SS. Nazaro e Celso in Verona (Pignatti/Pedrocco, Kat.-Nr. 101, S. 136).

<sup>17</sup> Von den bei Pignatti/Pedrocco (wie Anm. 16) genannten Nachstichen käme aufgrund der Lebensdaten des Stechers nur der Stich von Valentin Le Febre (1642 – ca. 1680/82) in Frage; dessen *Opera selectiora quae Titianus Vecellius ... et Paulus Calliari Veronensis inventarunt* wurden aber offenbar erst zu Beginn der 1680er Jahre publiziert.

ihrem Entstehen hätte präsent sein können), sondern ist unter unmittelbarem Rückgriff auf die Vorlage (Veronese bzw. Replik nach Veronese) entstanden. Die Säulenpaare mit den geraden Schäften in Westheim stehen Veroneses ‚Gastmahl‘ näher als die komplexere, dekorativ aufwändigere Säulenordnung mit geraden und gedrehten Schäften in Neustift; der Mann, der auf Veroneses ‚Gastmahl‘ zwischen Christus und Simon hinter einer Säule hervorspäht, kehrt nur in Westheim, nicht aber in Neustift wieder; der Hund rechts außen ist in Westheim und bei Veronese stehend wiedergegeben, von einer Säule bzw. vom Bildrand überschritten, während das Neustifter Bild an der entsprechenden Stelle die Ganzfigur eines auf den Hinterbeinen sitzenden Hundes zeigt. Andererseits nehmen die Hunde im linken Bildbereich in Westheim (Abb. 1) und Neustift eine vergleichbare liegende Haltung ein, die sich von dem korrespondierenden stehenden Hund bei Veronese stark unterscheidet, so dass sich insgesamt ein recht verwickeltes Beziehungsgeflecht zwischen den drei Bildern ergibt.

Wahrscheinlich ließe sich das Beziehungsgeflecht noch weiter verkomplizieren durch den Einbezug weiterer Bilder Kesslers bzw. seiner Mitarbeiter sowie durch Erfindungen, die der Werkstatt als Vorlagen dienten. Hingewiesen sei noch auf Rubens’ ‚Gastmahl im Haus des Simons‘ in der Eremitage in Leningrad, dem die Bilder in Neustift und Westheim motivische Anregungen verdanken,<sup>18</sup> sowie auf ein motivisches Echo, das das Westheimer Bild und ein ‚Gastmahl des Herodes‘ (um 1770) der Kessler-Werkstatt im Kapuzinerkloster von Trient verbindet.<sup>19</sup> Am rechten Bildrand findet sich jeweils eine ganz ähnliche (teilweise dem eben genannten Rubensbild zu verdankende) Figurenkonstellation, bestehend aus einem im Vordergrund platzierten, sich zur Bildmitte hin beugenden Mann, einem Mann dahinter, der sich den Zwicker zurechtrückt und wiederum dahinter einem Bedienten, der in den erhobenen Händen eine Platte mit Speisen hält.

Auch für das zweite Westheimer Bild, Christus im Haus von Martha und Maria, lässt sich ein Pendant mit weitreichenden Entsprechungen im Kessler-Kreis nachweisen, nämlich ein heute in Privatbesitz befindliches Bild desselben Themas, das der Brixener Ausstellungskatalog Stephan Kesslers Sohn Raphael (1654 – 1690) zuweist (Abb. 6).<sup>20</sup> Während freilich das Westheimer ‚Gastmahl im Haus des Simon‘ eine stark reduzierte Variante des Neustifter Refektoriumsbildes darstellt, ist im zweiten Fall die Westheimer Fassung reicher und detailfreudiger ausgestaltet als das Vergleichsstück.

In Anordnung, Haltung und Gestik wieder weitgehend identisch ist das Personal der beiden Szenen (abgesehen von den beiden an der Vorbereitung des Mahles beteiligten Statisten, für die nur in Westheim Platz war): der lehrende Christus; die dem Bibeltext entsprechend ihm zu Füßen sitzende Maria; Martha, die eben im Begriff ist, sich einzumischen und Hilfe einzufordern, und auf deren „Mühen und Sorgen“ als Köchin das Geflügel (Westheim) bzw. das Messer (Privatbesitz) in der ausgestreckten rechten Hand hinweisen; schließlich die drei disputierenden Jünger im Hintergrund, deren Anwesenheit zwar nicht dem Bibel-

<sup>18</sup> Huber/Ringler (wie Anm. 15), S. 148.

<sup>19</sup> Ausst.-Kat. Kessler (wie Anm. 11), Abb. S. 84.

<sup>20</sup> Ausst.-Kat. Kessler (wie Anm. 11), Abb. S. 24.

text entnommen, aber doch durch den Kontext der Episode gerechtfertigt werden kann, der Reise Christi nach Jerusalem in Begleitung seiner Jünger.

Ein augenfälliger Unterschied zwischen den Protagonistinnen der beiden Fassungen besteht allerdings darin, dass in Westheim die Kleidung der Schwestern stark kontrastiert: Hier stehen der schlichten Kleidung der Martha und ihrer Küchenschürze prägnant Marias festliche, mit Goldstickereien übersäte Gewandung und ihr Schmuck (Brosche am Mieder, Ohrringe) gegenüber. Im anderen Bild ist dieser Kontrast abgemildert, indem einerseits das Obergewand der Maria einfacher gehalten ist und andererseits auch Martha einen Rock aus kostbarem Stoff trägt. Man könnte zunächst zu der Annahme neigen, dass Marias prachtvolle Ausstaffierung in Westheim ihre Distanz zur prosaischen Welt haushälterischen Tuns signalisieren soll, in der ihre Schwester mit ihrer schlichten Arbeitskleidung verwurzelt ist. Im Hinblick auf Marias erwähnte Gleichsetzung mit der Sünderin Maria Magdalena mag man allerdings auch in Erwägung ziehen, dass auf ihren früheren, der Welt und ihren Eitelkeiten ergebenden Lebenswandel angespielt wird, von dem sie sich nach der Begegnung mit Christus abwendet, dass also gewissermaßen eine Umbruchsituation in der spirituellen Biographie der Sünderin thematisiert wird.<sup>21</sup>

Eingestellt sind die Personen in Westheim und in der Version Raphael Kesslers jeweils in einen ganz ähnlich konzipierten Raum, dessen perspektivische Bewältigung gerade in Westheim stark zu wünschen übrig lässt, wo sich z. B. die sichtbaren Fragmente des Fliesenbodens gegen die auch nur annähernde Illusion einer zusammenhängenden, in die Tiefe fluchtenden Fläche sperren.<sup>22</sup> Links außen ist in beiden Fällen ein geraffter Vorhang sichtbar, der entweder als eine Art Theatervorhang verstanden werden kann, der sich geöffnet hat, um den Blick auf eine Guckkastenbühne freizugeben, oder den Trompe-l'oeil-Effekt eines vor der Leinwand zurückgeschlagenen Vorhangs andeuten soll.

Beide Bilder schließlich sind ausgiebig mit stilllebenartigen Elementen angereichert: Im unteren Bildbereich verweisen Arrangements aus Geflügel, Fischen, Fleischstücken, Obst und Gemüse auf das Arbeitsumfeld Küche; daneben werden der Tisch links von Christus und der Hintergrund für eine aneinanderreihende, aufzählende Abbildung von Hausrat und weiteren Lebensmitteln genutzt. Insbesondere die Küchenstillleben, die sich im wahrsten Sinn des Wortes in den Vordergrund drängen und vor allem in Westheim fast in Konkurrenz zum biblischen Geschehen treten, geben einen unmissverständlichen Anhaltspunkt dafür, in welche Tradition die Bilder einzureihen sind: Sie lassen sofort an den im 16. Jahrhundert in den Niederlanden entstandenen Bildtypus denken, in dem ein raumgreifendes Küchenstillleben mit dem Besuch Christi bei Maria und Martha kombiniert wird. In den prominentesten Ausprägungen dieses Typus, geschaffen vom Amsterdamer Pieter Aertsen

<sup>21</sup> Buijs interpretiert so die vornehme Kleidung der Maria auf einem Gemälde von Pieter Aertsen in Brüssel. Hans Buijs: „Voorstellingen van Christus in het huis van Martha en Maria in het zestiende-eeuwse keukenstuk“, in: *Pieter Aertsen = Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 40 (1989), S. 93 – 128, hier: S. 94 f.

<sup>22</sup> Das Muster des Fliesenbodens kehrt auch auf anderen Bildern der Kessler-Werkstatt wieder, z. B. auf dem Hl. Blasius im Dom von Brixen (Ausst.-Kat. Kessler, wie Anm. 11, Kat.-Nr. 34), auf den Bildern mit den hll. Elisabeth und Kunigunde im Innsbrucker Ferdinandeum (Ausst.-Kat. Kessler, Abb. S. 60 f.) oder auf dem ‚Christus vor Pilatus‘ in Salzburg im Sacellum an der Alten Universität (Ausst.-Kat. Kessler, Abb. S. 53).

(um 1509 – 1575) und vom Antwerpener Joachim Beuckelaer (um 1530 – 1573/74),<sup>23</sup> ist die biblische Szene freilich in einem Maße geschrumpft und miniaturhaft in die Randzone verbannt, dass das Bild sogar als eine Übertragung des „Schema[s] der ‚Verkehrte-Welt-Ikonographie auf die religiöse Ebene“, als „Gleichnis trügerischer menschlicher Interessen“ gedeutet wurde, „denn es läßt Unwichtiges groß und bedeutsam erscheinen und das Wichtige als klein und bedeutungslos dahinter zurücktreten“.<sup>24</sup>

Dieses extreme Bildkonzept erscheint in den Versionen der Kessler-Werkstatt merklich abgemildert: Wohl wird auch hier, insbesondere im Westheimer Bild, dem Betrachter bis zu einem gewissen Grad die Leistung abverlangt, nicht an der Fülle der weltlichen Belanglosigkeiten haften zu bleiben und zu dem vorzudringen, was „notwendig“ ist, nämlich zur Lehre Christi; wohl muss dieser Betrachter in Westheim z. B. in einer gewissen Eigenleistung das Buch als das wichtigste der auf dem Tisch dargebotenen Objekte identifizieren und darf sich nicht von der Blumenvase ablenken lassen (Raphael Kesslers weniger detailfreudige Version macht es ihm hier leichter). Letztlich wollen aber beide Bilder auch sicherstellen, dass die biblische Geschichte klar ablesbar bleibt, weswegen sie die Hauptfiguren prominent und unübersehbar im Mittelgrund platzieren.

Freilich folgt auch die Kessler-Werkstatt mit ihrem gegenüber Aertsen und Beuckelaer entschärften Konzept in den wesentlichen Zügen recht getreu einem niederländischen Vorbild, nämlich einer Erfindung des in Amsterdam tätigen Joos (Joost) Goemare (Goeimare; Goeymare; 1574 – 1611).<sup>25</sup> Von ihr sind mehrere gemalte Versionen bekannt<sup>26</sup> und sie wurde auch über einen von Boetius Adamsz. Bolswert ausgeführten und von Abraham de Koning verlegten Kupferstich (ca. 1610) verbreitet (Abb. 7).<sup>27</sup> Auf diesem Kupferstich, der sich seitenrichtig zu den Kessler-Versionen verhält und der damit als deren unmittelbare Vorlage gedient haben könnte, expliziert dann auch eine ausführliche Textbeigabe das, was der Betrachter der Kessler-Bilder selbst erschließen muss, nämlich dass die verschwenderische Fülle an Nahrungsmitteln im Vordergrund weniger der Schaulust dienen oder den Appetit anregen soll, sondern dass diese materiellen Güter als nachrangig erkannt werden sollen: „Was lässt du dich denn von deinen Sorgen in Beschlag nehmen, Reicher? Warum wird dir eine Mahlzeit vorgesetzt aus allem, was der Markt zu bieten hat?“<sup>28</sup>

Ebenso wenig wie nun das Westheimer ‚Gastmahl‘ als verkleinerte Replik des Neustifter Refektoriumsbildes gelten kann (da das Westheimer Bild, wie erwähnt, Elemente der Veronese-Vorlage aufgreift, die in Neustift außer Acht gelassen werden), ebenso wenig kann das Bild Raphael Kesslers einfach als eine Reduktion des detailreicheren Westheimers Bil-

<sup>23</sup> Auflistung der Bilder von Aertsen und Beuckelaer zu diesem Thema bei Buijs (wie Anm. 21), S. 114, Anm. 1.

<sup>24</sup> Andreas Prater: „Christus und die Vorratskammer: Ein ‚emblematisches‘ Bild Pieter Aertsens in Wien“, in: *Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag*, Köln 1980, S. 219 – 230, hier: S. 220

<sup>25</sup> Zu Goemare vgl. den Artikel von Uta Römer in: *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 56, München u. Leipzig 2007, S. 528.

<sup>26</sup> Römer (wie Anm. 25) nennt als Standort einer autographen Version Antwerpen, Veilinghuis Bernaerts.

<sup>27</sup> Die Datierung nach Buijs (wie Anm. 21), S. 100.

<sup>28</sup> Übersetzung nach dem niederländischen Originaltext, zitiert bei Buijs (wie Anm. 21), S. 100: „[...] Waarom laat jij je dan door zorgen in beslag nemen, rijkaard? Waarom wordt jou een maaltijd voorgezet uit alles wat de markt te bieden heeft?“

des angesprochen werden. Beide Bilder müssen unter eigenständigem Rückgriff auf die Goemare-Vorlage entstanden sind, da sie beide Motive der Vorlage enthalten, die im jeweils anderen Bild nicht enthalten sind: So sind die bei Goemare vorgebildeten Figuren der Magd an der Feuerstelle und des Mannes rechts im Hintergrund, der eben die Küche betritt, nur in Westheim berücksichtigt; Raphael Kessler hingegen übernimmt im Unterschied zu Westheim aus der Vorlage das Hündchen sowie die vergleichsweise schlichte Kleidung der Maria. Auch hat er die auf dem Schrank platzierten Gesetzestafeln offensichtlich aus der Vorlage abgeleitet, die an dieser Stelle ein Gemälde des Moses mit den Gesetzestafeln zeigt. Was die Kessler-Versionen wieder verbindet und gegenüber Goemare abgrenzt, ist das Motiv des Vorhangs. Dies mag darauf zurückzuführen sein, dass diese beiden Versionen in derselben Werkstatt bzw. in deren Umfeld in gegenseitiger Wechselwirkung entstanden sind; mag aber auch darin begründet sein, dass diese Werkstatt als Vorlage eine Variante der Erfindung Goemares nutzte, auf der der Vorhang bereits vorgegeben war. Wie auch immer der Vorhang ins Bild kam: Auch dieses Motiv lässt an die Niederlande denken, z. B. an Bildlösungen des Leideners Gerrit Dou (1613 – 1675).

Während es nun ohne weiteres möglich ist, die beiden Westheimer Bilder mit Kessler in Verbindung zu bringen, muss es doch erstaunen, Bilder dieser Werkstatt im Augsburger Raum anzutreffen. Sie war nämlich in erster Linie für Tiroler Auftraggeber tätig, dehnte ihren Aktionsradius auch einmal in andere Regionen des heutigen Österreich aus,<sup>29</sup> vereinzelt auch nach Süddeutschland,<sup>30</sup> lieferte aber nach bisherigem Kenntnisstand keine Arbeiten ins östliche Schwaben. (Die Bilder in der Städtischen Galerie in Donauwörth wurden sämtliche in neuerer Zeit angekauft, um den berühmten Sohn der Stadt vor Ort wenigstens museal präsentieren zu können.<sup>31</sup>)

Leider lässt sich der Weg der Bilder nach Westheim derzeit nicht rekonstruieren und muss sogar offen bleiben, zu welchem Zeitpunkt sie dorthin gelangten. Kosel nimmt an, dass die 1669 datierten Bilder noch während des 17. Jahrhunderts in das Westheimer Langenmantel-Schloss geliefert wurden und schlägt als Auftraggeber den von 1664 bis 1688 als Augsburger Stadtpfleger amtierenden Octavian von Langenmantel vor.<sup>32</sup> Doch gibt es dafür keine konkreten Anhaltspunkte und kann prinzipiell auch nicht ausgeschlossen werden, dass die Bilder durch einen späteren Langenmantel ins Schloss kamen oder durch einen der Besitzer, die auf die Familie Langenmantel folgten. Das Schloss wurde 1837 an den Augsburger Magistratsrat Joseph von Weiß verkauft, 1847 an dessen Schwiegersohn Ernst von

<sup>29</sup> z. B. Salzburg, Passionsbilder im Sacellum an der alten Universität; Graz (Steiermark), Hochaltarbild der Stadtpfarrkirche St. Andreas; Gleink (Oberösterreich), Passionsbilder an den Langhaushochwänden der Stiftskirche.

<sup>30</sup> Benediktbeuern (Oberbayern), Alter Festsaal des Benediktinerklosters.

<sup>31</sup> Auskunft Dr. Ottmar Seuffert, Stadtarchiv Donauwörth, 10.06.2011. Die bis in die neuere Literatur gelegentlich zu findende Angabe, Kessler habe Bilder in das oberschwäbische Benediktinerkloster Weingarten geliefert, geht wohl auf Karl Atz zurück (*Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg*, Bozen 1885, 2. Aufl. Innsbruck 1909). Bereits Ringler und Huber fanden es eigenartig, dass Atz keine der Tiroler Arbeiten Kesslers erwähnt, sondern „nur ganz unbestimmt von Bildern des Meisters im Kloster Weingarten“ spricht (Huber/Ringler, wie Anm. 15, S. 143). Noch eigenartiger erscheint die Passage bei Atz, wenn man deren Kontext berücksichtigt (S. 1009 f., 2. Aufl.): Dieser lässt nur die Interpretation zu, dass für Atz Kessler zu den „Malern aus Vorarlberg [...]“ gehört, „die in Schwaben tätig waren.“

<sup>32</sup> Kosel (wie Anm. 3), S. 379.



Molitor-Mühlfeld, 1871 an Friedrich Freiherrn von Rehlingen-Hainhofen (der das heutige Treppenhaus einbauen ließ) und 1917 an den Schuhfabrikanten August Wessels; 1927 schließlich erwarb es Prälat Georg Wagner für den von ihm gegründeten Diözesanverband katholischer deutscher Hausangestellter der Diözese Augsburg, um darin ein Altersheim einzurichten und es damit einem Nutzungszweck zuzuführen, dem es bis zum heutigen Tag dient.<sup>33</sup> Nicht ganz von der Hand weisen sollte man vorläufig Überlegungen, ob die Bilder nicht erst im Zuge dieses Besitzerwechsels nach Westheim verbracht wurden, ob sie dem Heim nicht z. B. von der Diözese oder aus Kreisen des Domklerus überlassen wurden. (Der Heimgründer Prälat Wagner war von 1903 – 1912 Domprediger in Augsburg.) Diese Herkunft könnte die biblische Thematik erklären, die es doch als zumindest zweifelhaft erscheinen lässt, dass die Bilder speziell für das Westheimer Schloss in Auftrag gegeben wurden, z. B. für dessen Speisesaal, wie Kosel spekuliert. Auch befinden sich im heutigen Caritas-Seniorenzentrum Notburga noch mehrere weitere kleinformatige Bilder mit sakralen Darstellungen;<sup>34</sup> möglicherweise ebenfalls ein Hinweis darauf, dass der Bildschmuck des Hauses nach dessen Übergang in kirchliche Hand beschafft wurde. Wenn schließlich für ein weiteres Bilderpaar Kesslers, das mit Nahrungsaufnahme zu tun hat, die Herkunft aus einem Refektorium vermutet wird,<sup>35</sup> könnte dies dazu anregen, sich nach einem Refektorium im Raum Augsburg umzusehen, das als Provenienzzort für die Westheimer Bilder in Frage käme. Man wird aufgrund der zentralen Rolle der Maria Magdalena in diesen Bildern vielleicht an das Augsburger Dominikanerkloster St. Magdalena denken, doch gibt es derzeit keinerlei Indizien dafür, dass sich hier ein Zusammenhang herstellen lässt.

Eine geistliche Provenienz für die Westheimer Bilder zog Kosel nicht in Betracht; wenn er den Blick dann doch in den Augsburger Dombezirk wandern ließ, so geschah dies aus einem anderen Grund. Er sah nämlich einen Bezug zwischen diesen Bildern und einem ‚Einzug in die Arche Noah‘, der sich bereits früh im Augsburger Dom bzw. seiner unmittelbaren Umgebung nachweisen lässt und sich heute im Bischöflichen Ordinariat befindet (Abb. 10). Dieses in der Literatur bald als „bescheiden“,<sup>36</sup> bald weniger streng als „erzählfreudig“ und „etwas naiv“<sup>37</sup> charakterisierte Gemälde wurde seit den 1820er Jahren Matthäus Merian d. J. (1621 – 1687) zugeschrieben;<sup>38</sup> freilich bedeutet die in der Inschrift links

<sup>33</sup> Zur Geschichte des Hauses siehe Christof Metzger [u.a.]: *Landsitze Augsburger Patrizier*, München [u. a.] 2005, darin S. 180 – 183: „Ehemaliges Altes und Neues Schloss Westheim“; Gustav Guisez: *Neusäßler Erzählungen*, Neusäß 2007, darin S. 124 – 131: „Vom Refugium der Langenmantel zum Seniorenheim Notburga: Geschichte des Westheimer Schlosses“; *80 Jahre Caritas-Seniorenzentrum Notburga*, [Augsburg], [2007].

<sup>34</sup> Neu (wie Anm. 2), S. 323 f.

<sup>35</sup> Christus und die Samariterin am Jakobsbrunnen; Speisung Christi nach den Versuchungen; Wien, Erzbischöfl. Dom- und Diözesanmuseum; Ausst.-Kat. Kessler (wie Anm. 11), Kat.-Nr. 68, 69; S. 50 f.

<sup>36</sup> Bruno Bushart: „Die Barockisierung des Augsburger Doms“, in: *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte* 3 (1969), S. 109 – 129, hier: S. 127.

<sup>37</sup> Denis A. Chevalley: *Der Dom zu Augsburg*, München 1995 (= Die Kunstdenkmäler von Bayern N.F.1), S. 52 (referiert die Zuschreibung an Küsel).

<sup>38</sup> Placidus Braun: *Die Domkirche und der hohe und niedere Clerus an derselben*, Augsburg 1829, S. 38. Braun erwähnt das Bild im Zuge einer Aufzählung, auf die unten noch näher einzugehen sein wird: „die Belagerung von Wien, von Preda, die Arch Noe, Rudolph von Habsburg von Merian, und Christus in der Wüste von Schönfeld.“ Aufgrund der Kommasetzung ist es nicht ganz eindeutig, ob Brauns Angabe ‚Merian‘ nur auf den „Rudolph von Habsburg“ zu beziehen ist oder auf die „Arch Noe“ und den „Rudolph von Habsburg“;

außen genannte Jahreszahl 1691 bereits eine erste Hürde für diese Zuordnung, da der jüngere Merian ja bereits 1687 verstorben war. Darüber hinaus lassen sich auch keinerlei signifikante stilistische Berührungspunkte mit dessen Bildern beobachten.<sup>39</sup>

Kosel mutmaßte, die Zuschreibung könnte durch eine gewisse Ähnlichkeit des ‚Einzugs in die Arche‘ mit dem entsprechenden Kupferstich aus den Bibelillustrationen des älteren Merian angeregt sein,<sup>40</sup> wartete dann aber mit einer neuen Lösung für die Frage der Autorschaft auf. Diese Lösung basierte auf seiner Überzeugung, dass im 1669 datierten Westheimer ‚Gastmahl im Haus des Simon‘ die links außen aus dem Bild blickende Frau mit Federhut als Selbstporträt der Malerin Johanna Sibylla Küsel und der Mann unterhalb ihres rechten Arms als Porträt des Vaters Melchior gedeutet werden können. Als er nun meinte, auf dem Bild aus dem Dom in Noah und seiner Frau dieselben Personen zu erkennen, die nun freilich gut zwei Jahrzehnte gealtert waren, war dies für ihn ein Grund, um auch den ‚Einzug in die Arche‘ für die neu entdeckte Barockmalerin zu beanspruchen.<sup>41</sup>

Aber auch wenn dieser Schlussfolgerung der Boden entzogen ist, sobald man sich von der auf schwachen Füßen stehenden These verabschiedet, die Westheimer Bilder seien der Küsel-Tochter zuzuschreiben; auch wenn sich dann sämtliche Mutmaßungen erübrigen, ob die fraglichen Personen in Westheim oder Augsburg als Johanna Sibylla und Melchior Küsel zu identifizieren sind: Der unbestreitbare Wert von Kosels Beobachtung liegt darin, dass er durchaus zu Recht physiognomische Verwandtschaften zwischen den Westheimer Bildern und dem Augsburger Bild erkannt hat. Neben den beiden von Kosel genannten Damen (Frau mit Federhut im ‚Gastmahl‘, Abb. 12; Frau Noahs im ‚Einzug‘, Abb. 13) lassen sich z. B. auch die Maria in Westheim (Abb. 14) und das Mädchen mit der turbanartigen Kopfbedeckung im ‚Einzug‘ (Abb. 15) gut vergleichen. Diese Verwandtschaften erlauben es durchaus, die beiden Bilder zueinander in Beziehung zu setzen und derselben Werkstatt zuzuordnen, nur eben der Kessler- und nicht der Küsel-Werkstatt; und dies ganz unabhängig davon, ob es sich nun um Porträts, welcher Personen auch immer, oder einfach um Physiognomien aus dem Typenvorrat der Werkstatt handelt.<sup>42</sup>

Auch ansonsten kann man sich das Augsburger Bild durchaus als Produkt der Kessler-Werkstatt vorstellen, z. B. aufgrund seiner kräftigen Buntfarbigkeit, der klaren Formen und Konturen, der hohen Figuren- bzw. Tierdichte oder auch der Freude an kostbaren Stoffen und reicher Ausstaffierung einzelner Personen. Und wenn in einer Kurzcharakteristik des Kessler’schen Stiles in einer vor wenigen Jahren erschienenen Tiroler Kunstgeschichte die Rede ist von der „Überzeichnung des Thematischen durch ein Überhäufen der Szenen mit Figuren“, von der „Überbetonung des einzelnen Motivs“ und der „überdeutliche[n] Charakterisierung des Stofflichen“, so treffen auch diese Formulierungen wesentliche Züge des

---

die neuere Forschungsliteratur favorisiert die letztere Interpretation. Gemeint sein kann mit ‚Merian‘ jedenfalls nur Matthäus Merian d. J.

<sup>39</sup> Das Bild ist nicht erwähnt bei Daniela Niden: *Matthäus Merian der Jüngere (1621 – 1687)*, Göttingen 2002, auch nicht bei den fraglichen oder abzulehnenden Zuschreibungen.

<sup>40</sup> Kosel (wie Anm. 3), S. 384.

<sup>41</sup> Kosel (wie Anm. 3), S. 379, S. 385.

<sup>42</sup> Roschmann (wie Anm. 15) berichtet, Kessler habe „den gebrauch gehabt, seine Geistliche Gemähl voll Conterfaiten zu machen“.

Bildes.<sup>43</sup> Insgesamt mag man das hier inszenierte farben- und sinnfrohes Schauspiel in seiner additiven Anhäufung und überschwänglichen Detailfülle vielleicht als „etwas naiv“ bezeichnen, um auf die bereits oben zitierte Urteile zurückzukommen; die Assoziation „bescheiden“ kann sich aber höchstens einstellen, wenn man die weltmännische Routine der besten Historienbilder und Porträts Merians als Maßstab anlegt. Letztlich verkennt eine Qualifizierung als „bescheiden“ aber die spezifischen Qualitäten des Bildes und ist insbesondere seit der kürzlich erfolgten Restaurierung nicht mehr angebracht, die die beachtlichen Qualitäten dieser Malerei noch offener hat zu Tage treten lassen; Qualitäten, die entweder auf den Meister selbst oder auf einen besonders begabten Mitarbeiter seiner Werkstatt hinweisen und von denen Abb. 16 – 17 einen guten Eindruck vermitteln.

Nicht zuletzt müsste es bei einer Einordnung des Bildes in das Werk Kesslers nicht weiter überraschen, dass mit der Kombination aus Historienbild und „enzklopädische[r] Darstellung aller Spezies an Tieren“ ein niederländischer Bildtyp aufgegriffen wurde, der z. B. eng mit dem Namen Jan Breughels d. Ä. (1568 – 1625) verbunden ist, von dem sich auch mehrere Versionen des ‚Einzugs in die Arche‘ erhalten haben.<sup>44</sup> Dieser Bildtyp erschien einem neueren Kommentator des hier diskutierten Bildes zu Recht als „völlig fremd“ im Kontext der Augsburger Kunst des 17. Jahrhunderts.<sup>45</sup> Kessler hingegen holte sich generell gerne Anregungen aus dem niederländisch-flämischen Bereich (man denke an die niederländische Vorlage für die beiden eben besprochenen Versionen von ‚Christus im Haus von Martha und Maria‘ oder die häufigen Rubens-Zitate in Kesslers Werken);<sup>46</sup> des weiteren ist von ihm bereits ein in Privatbesitz befindlicher ‚Einzug in die Arche Noah‘ bekannt,<sup>47</sup> der dem Typus ‚Tierbild mit Historien-Beigabe‘ entspricht (Abb. 11).

Sicher ist nicht zu übersehen, dass diese beiden ‚Einzüge‘, was die Einzelheiten angeht, meistens voneinander abweichen. Immerhin teilen aber beide Versionen die charakteristischen Motive des von Noahs Frau auf dem Arm getragenen Schoßhündchens sowie des auf dem Dromedar reitenden Affen (diese Motive auf beiden Bildern auch unmittelbar benachbart); und auch wenn die einzelnen Tiere wieder unterschiedlich gestaltet sind, so sollte es doch mehr als ein Zufall sein, dass auf beiden Bildern Arrangements aus Hund, Katze, Truthahn, Schaf und Ziege begegnen (Privatbesitz: unten rechts; Augsburg: unten Mitte). Beide Versionen sind schließlich, wenn man von der Spiegelverkehrung absieht, strukturell ganz ähnlich angelegt. So sind Noah und seine Frau im Vordergrund und die Arche im Hintergrund jeweils nahe an den linken bzw. rechten Bildrand gerückt, wobei Noah und seine Frau im Augsburger Bild freilich auftreten, „als würden sie für den

<sup>43</sup> Johann Kronbichler: „Tafelmalerei des Barock“, in: Paul Naredi-Rainer u.a. (Hrsg.): *Kunst in Tirol*, Bd. 2: Vom Barock bis in die Gegenwart, Innsbruck u. Wien 2007, S. 131 – 168, hier: S. 134 f.

<sup>44</sup> Zu Breughels Versionen des ‚Einzugs‘ vgl. Arianne Faber Kolb: *Jan Breughel the Elder: The Entry of the Animals into Noah's Ark*, Los Angeles 2005 (mit Schwerpunkt auf der Version im J. Paul Getty Museum, Los Angeles).

<sup>45</sup> Christoph Bellot, in: Melanie Thierbach (Hrsg.): *Der Augsburger Dom in der Barockzeit*, Ausstellungskatalog Augsburg 2009, Kat.-Nr. 25, S. 144 f.

<sup>46</sup> Ulrich Becker: „Pathosformel und Reproduktion: Beobachtungen zum Nachleben von Peter Paul Rubens im Oeuvre von Stephan Kessler“, in: Ausst.-Kat. Kessler (wie Anm. 11), S. 15 – 24.

<sup>47</sup> Privatbesitz, zusammen mit einem Pendant, das die Sintflut zeigt, Datierung um 1670/80. Ausst.-Kat. Kessler (wie Anm. 11), Kat.-Nr. 7, 8, S. 127 ff.

Porträtmaler posieren“,<sup>48</sup> in der Version in Privatbesitz hingegen tatsächlich einen Bewegungsimpuls in Richtung Arche anstoßen. (Die hochgesteckten Haare mit dem auffälligen sternförmigen Perlenschmuck der Frau Noahs auf dem Augsburger Bild verwendet Kessler übrigens öfters in biblischem Kontext.<sup>49</sup>) Unten wird auf beiden ‚Einzugs‘-Bildern ein breiter Streifen für die Darstellung verschiedenster Tiere genutzt; oben haben sich jeweils Vögel in einer Baumkrone über Noah und seiner Frau versammelt bzw. bevölkern den wolkenverhangenen Himmel. Näher als den bereits erwähnten ‚Einzugs‘-Bildern Breughels stehen die hier kurz skizzierten Kessler’schen Bildanlagen anderen niederländischen Ausprägungen des Themas, z. B. einem Kupferstich dieses Themas, den Jan Sadeler nach einer Vorlage von Marten de Vos (1532 - 1603) anfertigte<sup>50</sup> oder einem Hans III. Jordaens (ca. 1595 - 1643) zugeschriebenen Bild im Musée des Beaux-Arts in Valenciennes.<sup>51</sup> Das Löwenpaar links außen im Augsburger Bild mit dem charakteristischen Nebeneinander einer Vorder- und einer Rückansicht ähnelt (wieder abgesehen von der Seitenverkehrung) allerdings sehr dem entsprechenden Paar auf Breughels ‚Einzug‘. Letztlich gehen die beiden Löwen auf Rubens zurück (Daniel in der Löwengrube, ca. 1612),<sup>52</sup> von dem Kessler sie auch direkt entlehnt haben könnte.

Während vorläufig nur gemutmaßt werden kann, seit wann sich die Westheimer Bilder an ihrem heutigen Aufbewahrungsort befinden und wie sie dorthin kamen, lassen die Quellen zum ‚Einzug in die Arche‘ keinen Zweifel daran, dass sich das Bild spätestens wenige Jahre nach seiner Entstehung in Augsburg befand. Es handelt sich hier nämlich um eines der vier Gemälde, die der Augsburger Domherr Johann Martin Miller (1621/22 – 1700) im Dom hatte aufhängen lassen, und zwar unmittelbar vor der von ihm gestifteten Kreuzkapelle, die 1692/93 an das äußere nördliche Seitenschiff angebaut worden war und 1863 wieder abgebrochen wurde. Der Bau der Kreuzkapelle sowie deren Ausstattung, wozu auch ein Kreuzpartikel gehörte, waren der anspruchsvollste Beitrag des sehr stiftungsfreudigen Miller zur Gestaltung des Doms; entsprechend erbat er sich diesen Raum als Begräbnisstätte.<sup>53</sup>

Die früheste bislang bekannte Quelle für die vier Bilder bei der Kreuzkapelle stellt ein Manuskript im Bistumsarchiv Augsburg dar (BO 3064/2), das den Dom betreffende Stiftungen von den frühen 1680er Jahren<sup>54</sup> bis ins Jahr 1702 verzeichnet; offenbar ein Fragment, da die Seitenzählung in zeitgenössischer Handschrift mit 7 beginnt. Zu Beginn des Abschnittes für das Jahr 1691 (S. 9) wird der von Miller veranlasste Bau der Kreuzkapelle

<sup>48</sup> Bellot (wie Anm. 45), S. 144.

<sup>49</sup> Vgl. die Herodias auf zwei Fassungen auf dem ‚Gastmahl des Herodes‘ in Privatbesitz und im Kapuzinerkloster in Trient; Ausst.-Kat. Kessler (wie Anm. 11), Abb. S. 70 bzw. 84.

<sup>50</sup> Ausst.-Kat. Kessler (wie Anm. 11), S. 127.

<sup>51</sup> Ausführliche (u. a. bibliographische Angaben) sowie Abbildung siehe *Joconde: Catalogue des collections des musées de France*, <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/> [eingesehen am 15.08.2011]

<sup>52</sup> Washington, National Gallery of Art; vgl. Kolb (wie Anm. 44), S. 64 f.

<sup>53</sup> Zu Miller siehe Corbinian Khamm: *Hierarchia Augustana chronologica tripartita ... Pars I. Cathedralis*, Augsburg 1709, S. 646 ff.; Joachim Seiler: *Das Augsburger Domkapitel vom dreißigjährigen Krieg bis zur Säkularisation (1648 - 1802): Studien zur Geschichte seiner Verfassung und seiner Mitglieder*, St. Ottilien 1989 (Münchener theologische Studien, I. Historische Abteilung, 29), S. 540 – 542.

<sup>54</sup> Die erste Jahreszahl dürfte als 1682 zu lesen sein, nachträglich korrigiert zu 1684.

vermeldet,<sup>55</sup> der damit freilich eindeutig zu früh angesetzt ist: Das Domkapitel bewilligte den Bau der Kapelle erst am 22. März 1692,<sup>56</sup> und die in Khamms 1709 publizierter *Hierarchia augustana* überlieferte Inschrift in der Kapelle datiert den Bau (oder zumindest dessen Fertigstellung) ins Jahr 1693.<sup>57</sup> Nach einigen Angaben zur Ausstattung der Kapelle vermerkt das Manuskript, dass außerhalb der Kapelle („extra capellam“) vier prächtig gerahmte Bilder aufgehängt seien<sup>58</sup> und zählt dann deren Themen auf: den ‚Entsatz von Wien 1683‘, den hier vorrangig interessierenden ‚Einzug in die Arche‘,<sup>59</sup> die ‚Ehrerbietung Rudolfs von Habsburg gegenüber dem Altarsakrament‘<sup>60</sup> sowie ‚Christus in der Wüste‘.

Da der Text im Anschluss daran weitere Stiftungen „desselben“ („idem“) Herrn aufzählt, womit nur Miller gemeint sein kann, lässt der Text nur die Schlussfolgerung zu, dass auch die Hängung der Bilder vor der Kreuzkapelle als Initiative Millers verstanden werden soll. Auch Khamms *Hierarchia* gibt im Zusammenhang mit der Kreuzkapelle an, Miller habe an der Außenseite Bilder von „höchster Kunstfertigkeit“ („pictur[ae] rarissimae artis“) hinzugefügt (allerdings ohne die Nennung einzelner Themen).<sup>61</sup> Man wird annehmen, dass die Hängung der Bilder im Jahr der Fertigstellung der Kapelle (1693) oder zumindest nicht wesentlich später erfolgte, auf jeden Fall also wenige Jahre nach der Entstehung des durch die Inschrift 1691 datierten ‚Einzugs in die Arche‘.

Nicht zutreffen kann die (durch das Stiftungsverzeichnis im Bistumsarchiv suggerierte?) Datierung der Hängung ins Jahr 1691, wie sie Braun 1820 vornimmt;<sup>62</sup> doch nennt er nun Künstler zu den einzelnen Bildern: „Im J. 1691 ließ er [Miller] ausser derselben [Kreuzkapelle] aufhängen vier Gemälde, die Belagerung von Wien, von Preda, die Arch Noe, Rudolph von Habsburg von Merian, und Christus in der Wüste von Schönfeld.“ Während die Zuweisung des letztgenannten Bildes an Johann Heinrich Schönfeld plausibel ist, die Zuweisung an „Preda“ (Miller meinte wohl einen Angehörigen der Künstlerfamilie Bredael)<sup>63</sup> inzwischen einer Zuweisung an Georg Philipp Rugendas weichen musste (beide Bilder

<sup>55</sup> „Ad honorem S. Crucis è fundamentis erexit sacellum novum ... Joan. Martinus Müllerus“

<sup>56</sup> Bushart (wie Anm. 36, S. 127).

<sup>57</sup> „Anno M.D.DC.XCIII. Ex fundamento erexit in Ecclesia Cathedrali hanc Capellam S. Crucis Reverendissimus ... D. Jo. Martinus Müllerus“; Khamm (wie Anm. 53, S. 647).

<sup>58</sup> „Extra capellam versus Altare S. Ottiliae Virg. appensae s[un]t Tabulae 4. & opere scrinario et auro pensili decorè vestitae.“ Der Ottilienaltar befand sich am Ostende des äußeren nördlichen Seitenschiffs (Chevalley, wie Anm. 37, S. 214).

<sup>59</sup> „II.da [tabula] repraesentat omnis generis animalia arcam Noe ingredientia“

<sup>60</sup> „III.a [tabula] Insignem Rudolphi Habsburgici comitis erga SS. Eucharistiam religionem denotat“. Dargestellt war also die Legende, derzufolge Rudolf sein Pferd einem Priester anbot, der mit dem Altarsakrament unterwegs zu einem Sterbenden war.

<sup>61</sup> „Insper extimo Sacelli adsp[ec]tui rarissimae artis picturas addidit“; Khamm (wie Anm. 53), S. 647.

<sup>62</sup> Braun (wie Anm. 38), S. 38.

<sup>63</sup> Bushart (wie Anm. 36, S. 127) denkt bei „Preda“ an Joris (George) van Bredael (Breda) (Antwerpen 1661 – um 1706). In Frage käme aber auch der Stammvater der Künstlerfamilie, Pierre (Peeter) van Bredael (Breda) (Antwerpen 1629 – 1719). Ihm schreibt Alfred von Wurzbach (*Niederländisches Künstler-Lexikon*, Bd.1, Amsterdam 1906, S. 177) auch das Augsburger Bild zu: „Augsburg. Domkapitel. Die Entsatzschlacht vom 12. Sept. 1683. Bez. P. v. Breda f.“ Bushart meint freilich, das Bild sei durch „Stil und Signatur eindeutig als Werk des [...] Georg Philipp Rugendas erwiesen.“ Dieser Meinung hat sich die neuere Literatur durchgehend angeschlossen, z. B. Anke Charlotte Held: *Georg Philipp Rugendas (1666-1742): Gemälde und Zeichnungen*, München 1996 (Beiträge zur Kunstwissenschaft, 64), Kat. G2, S. 145 f.

heute Augsburg, Diözesanmuseum St. Afra)<sup>64</sup> und der ‚Einzug in die Arche‘ aus stilkritischen Gründen für Kessler beansprucht werden darf, kann über die Autorschaft des ‚Rudolph von Habsburg‘ zum gegenwärtigen Zeitpunkt nichts ausgesagt werden, da er verschollen ist. Wenn Braun tatsächlich sowohl die ‚Arch Noe‘ als auch den ‚Rudolph‘ Merian zuweisen wollte, so mag man immerhin flüchtig spekulieren, ob es sich auch bei letzterem Historienbild um ein Werk der Kessler-Werkstatt handelte: Es ist kaum denkbar, dass der Zusammenhang zwischen den Bildern aufgrund der Bildinhalte hergestellt wurde, die es in ihrer Heterogenität geradezu ausschließen, dass die Bilder als Pendants gedacht waren oder Reste einer ursprünglich umfangreicheren Serie darstellten; vielleicht wurden die beiden Bilder also aufgrund stilistischer Ähnlichkeiten mit demselben Künstlernamen belegt. Da aber letztlich unbekannt ist, worauf die Zuschreibung an Merian beruht und wie verlässlich das stilistische Urteilsvermögen dessen war, der die Zuschreibung vornahm, lohnen weitere Mutmaßungen über einen verlorenen ‚Grafen von Habsburg‘ der Kessler-Werkstatt vorläufig kaum.

Eher aufhalten wird man sich bei der Frage, wie es dazu kam, dass Miller mit dem ‚Einzug in die Arche‘ ein Bild Kesslers in den Augsburger Dom stiftete. Dass er Bilder der in Augsburg tätigen Schönfeld und Rugendas zum Domschmuck beisteuerte, muss nicht weiter überraschen; in der Kessler-Werkstatt ein Bild in Auftrag zu geben bzw. ein Bild dieser Werkstatt zu erwerben, erscheint hingegen auf den ersten Blick keine nahe liegende Wahl für jemanden, dem bislang keine engeren Beziehungen zu Tirol nachgewiesen werden konnten und dessen Familie im südwestdeutsch-vorderösterreichischen Raum beheimatet war.<sup>65</sup> (Beziehungen zu dieser Region können z. B. erklären, warum Miller Bilder des Konstanzer Malers Johann Christoph Storer in den Augsburger Dom stiftete<sup>66</sup> oder warum er ein Bild zum Thema ‚Graf von Habsburg‘ besaß.)

Vielleicht bedarf es aber auch keiner direkten biographischen Berührungspunkte mit Tirol, um Millers Besitz eines Kessler-Bildes zu erklären. Dass die Serie aus thematisch heterogenen Bildern besteht, dass die Themen teilweise kaum für eine Verwendung der Bilder in einem Kirchenraum geeignet sind (dies gilt insbesondere für den ‚Entsatz Wiens‘), dass die Maler verschiedenen Generationen angehören: Dies alles weist darauf hin, dass die Bilder vor ihrer Stiftung in den Dom durch Sammeltätigkeit zusammengetragen worden waren; und auch aus Millers Testament geht hervor, dass er eine kleine Bildersammlung besaß.<sup>67</sup> Vielleicht erwarb Miller die ‚Arche Noah‘ also einfach als eifriger Sammler, dessen Interessen nicht beschränkt waren auf die Erzeugnisse des geographischen Raums, innerhalb dessen er sich bewegte?<sup>68</sup> (Dafür, dass der Bildersammler Miller auch etwas mit den we-

<sup>64</sup> Ausst.-Kat. Augsburger Dom (wie Anm. 45), Kat.-Nr. 26 u. 30 (Christoph Bellot).

<sup>65</sup> Seine Eltern wurden im Stift St. Moritz in Rottenburg am Neckar begraben; sein älterer Bruder Georg Sigmund Miller (1616 – 1686) hatte ab 1652 mehrere geistliche Ämter in Konstanz inne (Domherr, Weihbischof, Propst bei St. Johann), vgl. Seiler (wie Anm. 53), S. 540 f., Anm. 2, S. 542.

<sup>66</sup> Ausst.-Kat. Augsburger Dom (wie Anm. 45), Kat.-Nr. 29, S. 152 f. (Christoph Bellot).

<sup>67</sup> Seiler (wie Anm. 53), S. 542.

<sup>68</sup> Man könnte sich fragen, ob der Kontakt zwischen Miller und der Kessler-Werkstatt über den Augsburger Domherrn Johann Franz Reuberger (Reyberger, Reuperg) zu Eggenstein hergestellt wurde. Der Angehörige eines alten Brixener Geschlechts wurde 1621 dort geboren, bekleidete bis ins hohe Alter das Amt eines fürstbischöflich brixenischen Hofkaplans und wurde nach seinem Tod 1692 auch an seinem Geburtsort begraben.

sentlich früher datierten Westheimer Kessler-Bildern zu tun hatte, gibt es momentan keinerlei Anhaltspunkte.)

Freilich möchte man kaum glauben, dass bloße Zufälligkeiten des transalpinen Kunsthandels Miller den ‚Einzug‘ zuführten. Denn die bereits erwähnte, die Datierung enthaltende Inschrift links außen lässt aufgrund ihrer Eigenwilligkeit nur den Schluss zu, dass der Auftraggeber, auf den diese Inschrift ja zurückgehen muss, diesem Bild besondere Bedeutung beigemessen hat und sicher seiner Ausführung einige Aufmerksamkeit schenkte. Wenn ein solches Bild dann bereits wenige Jahre nach seiner Ausführung von Miller im Augsburger Dom aufgehängt wird, wird man also zunächst einmal in Miller selbst den Auftraggeber vermuten. Andernfalls müsste man über ein Szenario spekulieren, in dem das von seinem Auftraggeber mit einem sehr individuellen ‚Stempel‘ (nämlich der Inschrift) versehene Bild kurz nach dessen Fertigstellung an Miller übergeht.

Leider wirft diese Inschrift (Abb. 18) bei allem Wortreichtum kein unmittelbar erhellendes Licht auf die Entstehungsgeschichte des Bildes oder seinen Auftraggeber. Vielmehr erscheint sie ausgesprochen rätselhaft und nachgerade skurril in ihrer lateinisch-deutsch-italienischen Mischung aus Gebetsphrasen, Stoßseufzern, Spruchweisheiten etc., in der Art, wie die Inhalte sprunghaft und ohne ersichtlichen Zusammenhang aneinandergereiht werden, sowie im unberechenbaren Oszillieren zwischen Seelennot und Scherzworten.

Immerhin kann kein Zweifel daran bestehen, auf wen sich die zweimalige Anrede „Pater Marco“ bezieht und damit auch die mehrfach verwendete Bezeichnung „Patron“: Gemeint ist hier der charismatische Kapuziner Marco d’Aviano (1631 – 1699),<sup>69</sup> der auf seinen Reisen durch Europa die Gläubigen in seinen Bann schlug, u. a. auch in Augsburg, wo ihm nicht zuletzt die Fürstbischöfe Johann Christoph von Freyberg und Alexander Sigismund von Pfalz-Neuburg sehr zugetan waren.<sup>70</sup> Es entspricht durchaus dem Charakter des Textes, dass dem Kapuziner am Ende des Textes ein ausgesprochen launiges Lob gezollt wird, und zwar durch den in ähnlicher Form schon bei Juvenal überlieferten Spruch „Rara Avis in Terra“ („ein seltener Vogel auf Erden“),<sup>71</sup> dessen Verwendung hier sicher angeregt ist durch die phonetische Verwandtschaft von lat. avis ‚Vogel‘ mit Aviano, dem Namen des friaulischen Ortes, in dem Marco geboren wurde. In Abstimmung auf dieses Lob wird das Papier, auf dem die Inschrift angebracht ist, von einem Papagei gehalten, neben dem bunten Vogel links von ihm der einzige Exot in der Vogelversammlung im linken oberen Bildbereich, so dass auch er in seiner Umgebung pointiert als ‚rara avis‘ erscheint.

---

Reuberger muss die zu ihrer Zeit führende Malerwerkstatt seiner Heimatstadt gekannt haben; da die Hängung der ‚Arche Noah‘ im Dom wenige Jahre nach seinem Tod erfolgte, könnte man sogar mutmaßen, das Bild stamme aus dem Nachlass. Gegen eine Rolle Reuberger in diesem Zusammenhang spricht allerdings, dass er als Domherr nur 1667/68 kurz in Augsburg residiert hat. Khamm (wie Anm. 53), S. 648; Seiler (wie Anm. 53), S. 634 f.

<sup>69</sup> Diese Identifikation schon bei Kosel (wie Anm. 3), S. 385.

<sup>70</sup> Marco d’Aviano besuchte Augsburg mehrmals in den 1680er Jahren und ein weiteres Mal 1692; mehrere geplante Aufenthalte kamen nicht zustande. Zu diesen Besuchen und zu den Beziehungen zu den beiden Augsburger Fürstbischöfen vgl. Marie Hélyet: *P. Marcus von Aviano O.M. Cap. (1631 - 1699) : Einführung in seine Korrespondenz*, Bd. 1: Hohe kirchliche Würdenträger, Priester und Ordensleute, München 1937, S. 202 – 223. Zu Alexander Sigismund siehe auch unten Anm. 74.

<sup>71</sup> Juvenal: Satiren 6, 165.

Der Tenor des Textes, was das Verhältnis zwischen dem Auftraggeber des Bildes bzw. dem Sprecher des Textes und dem „Patron“ Pater Marco angeht, ist freilich keineswegs der freundlich scherzender Panegyrik. Das Bedürfnis des Sprechers, sich der Zuneigung des Patrons zu versichern, hat etwas fast Kindlich-Rührendes („Patron, Patron, / Hast mi Lieb?“); und auch wenn sich die darauf folgenden Zeilen einer genauen Deutung entziehen, so scheint doch, dass sich der Sprecher große Sorgen macht um seinen „Patron“ und dass er etwas, was mit ihrer Beziehung oder Freundschaft zu tun hat, für unwiederbringlich verloren hält: „Pater Marco Pater Marco. / Nimmer Mehr, Nimmer Mehr. O mein Gott, o Mein Gott.“ Haben diese Sorgen etwas mit den Türkenkriegen zu tun, die der Text wenig später explizit erwähnt („Wer da Wer da Türkhen Türkhen“) und von denen auch Pater Marco betroffen war, Berater Kaiser Leopolds I., päpstlicher Legat und mitreißender Prediger vor Schlachten? Entstand das Bild noch vor dem Sieg des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden bei Slankamen (August 1691), also in den sorgenvollen Monaten, nachdem die Truppen des Reichs durch die türkische Rückeroberung Belgrads (Oktober 1690) an Boden verloren hatten?<sup>72</sup>

Während der Spruch „Pax in Cella, foris bella“<sup>73</sup> zum einen auf diese kriegerischen Zeitläufte verweisen mag, zum anderen auf die Rückzugsmöglichkeit ins Kloster, die Pater Marco zumindest zeitweise möglich war,<sup>74</sup> so fragt man sich doch, insbesondere aufgrund des vorangehenden frohgemuten „Viva la Cella“, ob ‚cella‘ nicht vielleicht neben der Mönchszelle auch einen weniger asketischen Ort bezeichnen soll; genauer: einen leiblichen Genüssen gewidmeten Ort, der wieder den Domherrn Miller als möglichen Auftraggeber des Bildes ins Blickfeld rückt. Miller hatte nämlich fast ein halbes Jahrhundert lang (1651 – 1700) eine der damaligen fünf Dignitäten des Augsburger Domkapitels inne, die des sog. Cellarius, der im Wesentlichen für das zuständig war, was im Keller bei der Barbarakapel-

<sup>72</sup> Durch den Verweis auf die „Türkhen“ ergibt sich ansatzweise ein inhaltlicher Zusammenhang dieses Bildes mit dem ‚Entsatz Wiens‘, einem weiteren der bei der Kreuzkapelle aufgehängten Bilder. Inwieweit dies für die Zusammenstellung der Bilder eine Rolle spielte, lässt sich nicht sagen.

<sup>73</sup> Hans Walther: *Carmina medii aevi posterioris latina*, II/3: Proverbia sententiaeque latinitatis medii aevi: Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters in alphabetischer Anordnung, Teil 3: N – P, Göttingen 1965, S. 758 f., Nr. 21035: „Pax est in cella, foris autem non nisi bella; / Hic fit secreta mens et devotio pura.“

<sup>74</sup> In einem Brief des Augsburger Fürstbischofs Alexander Sigismund an Marco d’Aviano vom 7. November 1692 ist zu lesen: „Ich beneide Sie ... um die Zufriedenheit und den inneren Frieden in der Verborgenheit, fern von den politischen und weltlichen Interessen, die ... die Fürsten entzweien“ (zitiert nach Héyret, wie Anm. 70, S. 217). Héyret bezeichnet die Beziehungen zwischen Fürstbischof und Kapuziner als „die denkbar innigsten“ und berichtet, dass sich der junge Alexander Sigismund eine Haarlocke des Kapuziners erbat, die er dann 1682 erhielt. Auch Alexander Sigismunds neuester Biograph betont das „übermäßig starke Interesse des Neuburgers an der Person des [Marco]“ und vermutet: „Der Fürstbischof wäre möglicherweise selber gerne dem Kapuzinerorden beigetreten, hätten die Umstände dies zugelassen.“ (Josef Johannes Schmid: *Alexander Sigismund 1690 – 1737: Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Schwabens im Hochbarock*, Weissenhorn 1999 [Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen; 19], S. 388; vgl. auch Alexander Sigismunds Beziehungen zu den Kapuzinern in Klausen sowie die von ihm veranlasste Ansiedlung des Ordens in seiner Residenz in Dillingen a. d. Donau, Schmid, S. 318 ff.) Eine solche schwärmerische Verehrung Marcos erinnert durchaus an den Tonfall der Inschrift auf der ‚Arche Noah‘. Es gibt allerdings keinerlei Anhaltspunkte für einen Zusammenhang zwischen Bild und Fürstbischof; auch scheint der Tonfall der Inschrift letztlich schwer vereinbar mit der Würde des fürstbischöflichen Amtes. Dass das auf dem Bild genannte Jahre 1691 zugleich das Jahr bezeichnet, in das Alexander Sigismunds Bischofsweihe fällt, wird man eher als Zufall werten.



le eingelagert war: Wein und Bier, die ausschließlich an Geistliche ausgeschenkt wurden (die sich umgekehrt nicht aus bürgerlichen Wirtschaften versorgen durften).<sup>75</sup>

Auch wenn man einem Verfasser, der das Wortspiel *avis* / *Aviano* ersinnt, eine solche Doppeldeutigkeit zutrauen würde: An dieser Stelle sicher nicht angebracht sind weitere Phantasien darüber, wie sich Domherr und Kapuziner gemeinsam an den Vorräten aus dem Augsburger Pfaffenkeller gütlich tun, wie sie dabei vorübergehend das „Memento mori“ hinter das „Memento viva“ zurücktreten lassen. Eher wird man sich fragen, wenn denn Johann Martin Miller dieses Bild in Auftrag gegeben hat, warum er dieses aufgrund der Inschrift doch sehr persönliche (und für Außenstehende wahrscheinlich schon zur Entstehungszeit schwer verständliche) Dokument seiner Freundschaft mit Marco d'Aviano nicht in seinem Domherrnhof behielt, sondern es im Dom öffentlich zugänglich machte. Und ganz unabhängig von der Identität des Auftraggebers stellen sich noch weitere Fragen: Bedeutet die Wendung an Pater Marco in der Inschrift, dass das Bild ihn direkt ‚anreden‘ sollte, also in irgendeiner Form für ihn bestimmt war, oder hatte der Auftraggeber lediglich ein imaginäres, in seiner eigenen Phantasie geführtes Zwiegespräch im Sinn? Bekam Marco das Bild zu sehen, als er sich 1692 in Augsburg aufhielt? Und gab es einen besonderen Grund, ihm gerade ein Bild mit dem Thema des ‚Einzugs in die Arche‘ zu widmen?

Über all diesen vorläufig ungelösten Fragen zu den Westheimer Gastmählern und der Augsburger Arche Noah kann doch festgehalten werden, dass durch die Zuweisung dieser Bilder an Kessler bzw. seine Werkstatt dem Kulturkontakt zwischen Südtirol und Schwaben während der Barockzeit eine neue Facette hinzugefügt werden konnte. Die zukünftige Entdeckung weiterer solcher Facetten ist zu erwarten. Kurz nachdem ich auf die ungewöhnliche Präsenz von Kessler-Bildern im Augsburger Raum aufmerksam geworden war, stieß ich z. B. auf einen gewissermaßen komplementären Fall: ein Bild in Bozen, das wahrscheinlich einem schwäbischen Maler zugeschrieben werden kann, dessen Werkverzeichnis bislang keine Einträge zu Südtirol enthält. Es handelt sich hier um den ‚Reichtum des Meeres‘ im Bozener Merkantilpalast, das stilistisch stark an den in Memmingen und später in Augsburg tätigen Johann Heiss (1640 – 1704) erinnert.<sup>76</sup> Eine eingehende Untersuchung des Bildes unter diesem Gesichtspunkt wäre eine lohnende Aufgabe.

<sup>75</sup> Zum Amt des Cellarius siehe Seiler (wie Anm. 53), S. 149 f., S. 990.

<sup>76</sup> Silvia Spada Pintarelli (Hrsg.): *Bolzano nel seicento: Itinerario di pittura*, Ausstellungskatalog Bozen 1994, Kat.-Nr. 29, S. 163 f. (Massimo Coserini). Das Bild wird dort aus stilistischen Gründen Ulrich Glantschnigg zugeschrieben. Eine Neuzuweisung an Heiß, wie von mir vorgeschlagen, hält Frau Dr. Silvia Spada, Bozen, für erwägenswert (briefliche Mitteilung April 2011).

Bildnachweis:

Abb. 1 – 2, 5, 8, 12, 14: Verfasser. Der Abdruck der Bilder erfolgt mit freundlicher Genehmigung der CAB Caritas Augsburg Betriebsträger GmbH.

Abb. 10, 13, 15 – 18: Verfasser. Der Abdruck der Bilder erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Generalvikariats des Bistums Augsburg.

Abb. 3: Aust.-kat. Kessler (wie Anm. 11), S. 230.

Abb. 6: Aust.-kat. Kessler (wie Anm. 11), S. 24.

Abb. 9: Aust.-kat. Kessler (wie Anm. 11), S. 249.

Abb. 11: Aust.-kat. Kessler (wie Anm. 11), S. 128.

Abb. 4: Kurt Badt: Paolo Veronese, Köln 1981, Abb. 123.

Abb. 7: Buijs (wie Anm. 21), S. 100.



Abb. 1: S. Kessler: Gastmahl im Haus des Simon  
(Detail: Hund mit den Initialen SK auf dem Halsband)  
Westheim



Abb. 2: S. Kessler: Gastmahl im Haus des Simon; Westheim



Abb. 3: S. Kessler: Gastmahl im Haus des Simon; Neustift



Abb. 4: Veronese: Gastmahl im Haus des Simon; Versailles





Abb. 5: S. Kessler: Christus bei Martha und Maria; Westheim



Abb. 6: R. Kessler: Christus bei Martha und Maria; Privatbesitz





Abb. 7: B. A. Bolswert nach J. Goemare: Christus bei Martha und Maria



Abb. 8: S. Kessler: Christus bei Martha und Maria; Westheim



Abb. 9: S. Kessler: Hl. Margarethe; Neustift





Abb. 10: S. Kessler: Einzug in die Arche Noah; Augsburg



Abb. 11: S. Kessler: Einzug in die Arche Noah; Privatbesitz





Abb.12: S. Kessler: Gastmahl im Haus des Simon; Westheim

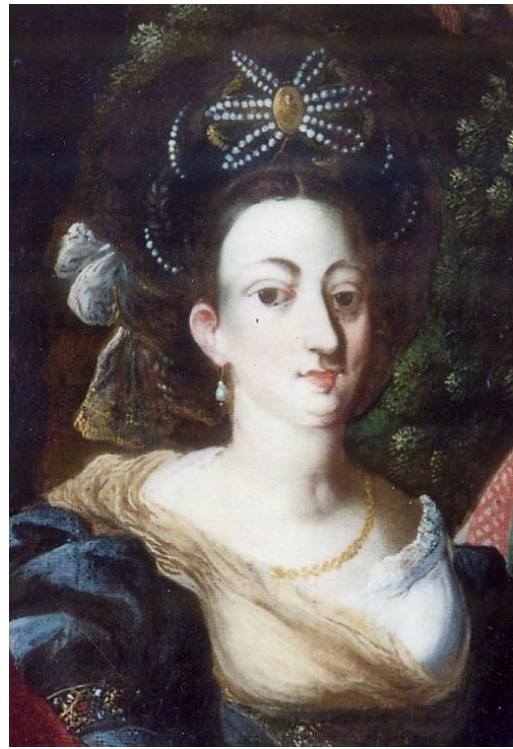


Abb. 13: S. Kessler: Einzug in die Arche Noah; Augsburg



Abb. 14: S. Kessler: Christus bei Martha und Maria; Westheim



Abb. 15: S. Kessler: Einzug in die Arche Noah; Augsburg





Abb. 16: S. Kessler: Einzug in die Arche Noah; Augsburg



Abb. 17: S. Kessler: Einzug in die Arche Noah; Augsburg





Abb. 18: S. Kessler: Einzug in die Arche Noah; Augsburg